

Corpo em festa: Frederico Moraes e o Sábado da Criação

Artur Freitas*

Universidade Estadual do Paraná

Resumo: Partindo da relação entre vanguarda e contracultura, este artigo analisa o uso do corpo e o caráter festivo presentes no *happening* intitulado *Sábado da Criação*, proposto pelo crítico de arte Frederico Moraes, em 1971, em Curitiba, no contexto dos Encontros de Arte Moderna.

Palavras-chave: Frederico Moraes; Sábado da Criação; Encontro de Arte Moderna.
arte de vanguarda e contracultura; Frederico Moraes, *Sábado da Criação*; Encontro de Arte Moderna

Abstract: By considering the relationship between avant-garde art and counterculture, this paper analyzes the happening *Sábado da Criação* which was proposed by art critic Frederico Moraes in 1971, in city of Curitiba, during the Encontros de Arte Moderna.

Keywords: Frederico Moraes, *Sábado da Criação*; Encontro de Arte Moderna

* Pesquisador na área de história da arte, professor doutor da Universidade Estadual do Paraná (campus Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR), líder do grupo de pesquisa Núcleo de Artes Visuais (NAVIS/CNPq) e autor de *Arte de guerrilha* (Edusp, 2013), *Arte e contestação* (Medusa, 2013) e *História e arte* (org. Intermeios, 2013).

Pouco conhecidos pela historiografia da arte no Brasil, os Encontros de Arte Moderna consistiram numa série de eventos ocorridos anualmente em Curitiba entre 1969 e 1974. Contando com a presença de artistas como Artur Barrio, Ana Bella Geiger, Pietrina Checcacci, Frederico Nasser, José Rezende, Pedro Escosteguy e Josely Carvalho, além de críticos como Frederico Moraes, Roberto Pontual, Mário Barata e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos canalizaram pequenos gestos de rebeldia festiva, aproximando-se assim do imaginário contracultural.

Para os limites deste texto, interpretarei pontualmente a participação de Frederico Moraes no III Encontro de Arte Moderna, em 1971. Na ocasião, o crítico propôs a realização de um grande *happening* coletivo intitulado *Sábado da Criação*, que contou com a participação efetiva de dezenas de artistas, professores e estudantes de artes de Curitiba. Para tanto, iniciarei o texto com rápidos apontamentos sobre Frederico Moraes, bem como sobre as eventuais implicações ideológicas envolvidas na escolha do local do evento, para em seguida analisar mais detidamente algumas das ações performáticas realizadas pelo público participante. Para as análises, como se verá, considerarei sobretudo as fotografias realizadas pelo arquiteto e fotógrafo Key Imaguire, presente no evento, e a quem sou grato pelo acesso ao material.

Frederico Moraes: o “papa da vanguarda”

Convidado em 1971 para participar do III Encontro de Arte Moderna, Frederico Moraes já era, àquela altura, um dos críticos de arte mais importantes da cena cultural brasileira. Organizado pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, o III Encontro contou com a colaboração ativa, na elaboração do evento, da crítica de arte paranaense e professora da Belas Artes Adalice Araújo. Por intermédio de Adalice, Frederico aceitou o convite. Como crítico de ofício, Frederico já havia trabalhando em Curitiba há nove anos, em 1962, na função de membro do júri de seleção e premiação do XIX Salão Paranaense. Nesse meio tempo, o crítico foi se firmando como um notável agitador cultural, tendo escrito inúmeros artigos e coordenado muitos eventos de arte, com destaque para aqueles de orientação experimental.

Próximo de artistas como Cildo Meireles, Artur Barrio e Luiz Alphonso, Frederico Moraes foi o mais relevante defensor e teórico da chamada arte de guerrilha (FREITAS, 2013). Em 1970, em pleno AI-5, as bases estético-ideológicas da vanguarda guerrilheira foram lançadas pelo crítico em seu influente artigo intitulado *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'* (MORAIS, 1970). Publicado na revista *Vozes*, o texto representava uma síntese do pensamento de Frederico acerca da arte de vanguarda no Brasil. Entre outros tópicos, “Contra a arte afluyente” era tanto um ataque à arte tecnológica dos países afluentes, quanto uma defesa militante da arte pobre e corporal dos países subdesenvolvidos. Por “arte pobre”, Frederico entendia um “esforço semelhante, no plano ‘artístico’, ao dos *hippies* e guerrilheiros”, ou seja, um sistema simbólico que se opusesse ao conforto, à higiene e, sobretudo, ao “caráter repressivo da tecnologia atual” (MORAIS, 1970, p. 57). No seu entendimento, a “arte tecnológica” seria justamente aquela que “repõe os tabus dos materiais nobres, que são agora o acrílico, o alumínio, o pvc e, também, o preconceito da obra bem feita, higiênica, limpa, resistente e durável”, enquanto que a “arte pobre”, em contrapartida, seria tanto uma forma de resistência à ideologia industrial, quanto uma possibilidade de afirmação poética da identidade cultural dos países de terceiro mundo. Escrito em tom de manifesto, o texto, em resumo, defendia que a arte corpórea, pobre e improvisada, de caráter performático e efêmero, seria o único caminho possível para uma vanguarda especificamente brasileira.

Apoiado por outros artistas e propositores, o crítico se envolveu, a partir de então, com uma série de ações públicas voltadas a testar, na prática, os fundamentos de sua teoria. Entre janeiro e julho de 1971, por exemplo, Frederico Moraes organizou, sempre no último domingo de cada mês, seis eventos públicos de livre experimentação poética, denominados *Domingos da Criação*. Da proposta da crítica de arte como atividade criativa à defesa da própria arte como ação coletiva e improvisada, os eventos dialogavam com parte das recentes preocupações do crítico. Realizados na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os *Domingos da Criação* envolveram um grande número de participantes espontâneos e anônimos, entre crianças e adultos, além de diversos artistas de vanguarda, como Lygia Pape, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Ascânio MMM, Paulo Herkenhoff, entre outros (MORAIS, 1995, p. 319). A cada domingo, um determinado material era escolhido para servir de base para as experimentações criativas do público. De acordo com Frederico Moraes, os materiais trabalhados pelos participantes foram, nesta ordem, o papel, o tecido, o fio, a terra, o som e o próprio corpo

(MORAIS, 2013, p. 345). Em linhas gerais, o evento repensava a dimensão social e estética do lazer criativo, e seguia, de um ponto de vista artístico, os seguintes parâmetros teóricos:

- 1) Todo e qualquer material, inclusive o lixo, pode servir à realização de trabalhos de arte;
- 2) Todas as pessoas, independente de sua condição social, econômica ou cultural, são inatamente criadoras e podem exercitar sua criatividade se não forem impedidas a isso;
- 3) Em seu estado atual, a arte substituiu o objeto pela atividade;
- 4) Na arte-atividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público;
- 5) O museu de arte não se limita mais à guarda e conservação de obras-primas, mas deve criar espaços para propostas de arte pública abertas à participação coletiva. (MORAIS, 1995, p. 319-320)

Em 1971, como se vê, Frederico Moraes defendia – e praticava – uma noção de arte baseada em pressupostos razoavelmente claros, como a possibilidade de uso poético de qualquer material, o privilégio para o exercício coletivo da criatividade, a aposta na necessidade de participação do público no ato estético, a defesa do caráter performático dos trabalhos de arte e, por fim, uma evidente desconfiança diante dos papéis tradicionais das instituições culturais. Em convergência, portanto, com as disposições libertárias da vanguarda e da contracultura, o crítico parecia mesmo confiar na possibilidade transformadora da fantasia e da arte.

Enfim, o caso é que foi justamente este o Frederico Moraes que esteve presente do III Encontro de Arte Moderna, no final de 1971, em Curitiba. Às vésperas da abertura do evento, no dia 17 de outubro de 1971, a crítica de arte Adalice Araújo aproveitou a sua coluna no jornal *Diário do Paraná* para reforçar, uma vez mais, a imagem vanguardista do crítico:

Frederico Moraes é conhecido internacionalmente como o papa da vanguarda no Brasil; é o responsável pelos “Domingos da Criação” realizados no presente ano no Museu de Arte Moderna no Rio – fará dia 30 no pátio do Museu de Arte Contemporânea durante o III Encontro de Arte Moderna uma experiência semelhante onde o povo está convidado a participar e criar espontaneamente. (ARAÚJO, 1971)

Como um evidente desdobramento dos *Domingos da Criação*, Frederico propôs para Curitiba a realização de uma ação experimental coletiva sintomaticamente intitulada *Sábado da Criação*. Curiosamente, a primeira ponderação estético-ideológica de Frederico consistiu não na definição das especificidades da própria ação, mas sim na escolha do local. Ao contrário do que

havia sido afirmado por Adalice, a proposta do crítico não se efetivou no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, mas sim no canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba, então em construção.

A escolha da Rodoferroviária de Curitiba

Em outubro de 1971, a Rodoferroviária era um imenso canteiro de obras localizado no extremo sul do centro de Curitiba. Como tal, o espaço apresentava em seu interior toda sorte de materiais de construção, como pedras, tijolos, arames, tubulações sanitárias, telhas de amianto e tábuas de todo tipo. Em certa medida, o local parecia apropriado para o exercício da livre criação estética, ainda mais se tivermos em conta as propostas recentes de Frederico Moraes, para quem a produção artística deveria se valer justamente de materiais não-tradicionais, com ênfase menos na objetualidade e nas regras institucionais do que no caráter efêmero e improvisado das ações performativas.

Mas além disso, também é preciso levar em consideração que uma ocupação artística da Rodoferroviária de Curitiba implicava na reversão ideológica, ainda que meramente simbólica e temporária, do próprio ambiente ocupado. Em linhas gerais, a construção da Rodoferroviária representava em 1971 o sucesso de um determinado modelo de administração pública vigente tanto em Curitiba quanto no Paraná durante o período do chamado “milagre econômico”. No contexto do regime militar, os governos locais de Curitiba e do Paraná deram preferência ao exercício da competência técnica, fundamentando sua legitimidade mais em termos científicos que propriamente políticos. Baseada num modelo autoritário de desenvolvimento, a rápida modernização política do Paraná de fins dos anos 1960 e início dos 1970 representava um verdadeiro “triumfo da tecnoburocracia” (MAGALHÃES, 2001, p. 80 ss). Na contramão do Plano Agache, dos anos 1940, um novo plano diretor da capital paranaense, batizado simplesmente de Plano Diretor de Curitiba, foi aprovado em 1965 pela Câmara. Detalhado pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), o novo Plano foi posto em prática a partir de 1971, durante o primeiro governo do arquiteto e urbanista Jaime Lerner. Dali em diante, a generalização da imagem de competência urbanística das prefeituras curitibanas logo se transformou na principal arma do marketing político municipal, dando origem ao mito da Curitiba

“cidade modelo”, ali entendido como a ideia de que o privilégio ao transporte público fazia da capital paranaense uma referência nacional. (OLIVEIRA, 1995, p. 113-115)¹

Desse modo, embora a construção da Rodoferroviária de Curitiba tivesse origem no governo de Omar Sabbag, ainda em 1969, não admira que a sua efetiva implantação, realizada no início dos anos 1970, estivesse associada, de modo mais geral, a um modelo de gerenciamento político de corte empresarial e cientificista: inaugurada em 13 de novembro de 1972, a Rodoferroviária fazia parte do processo de implantação efetiva do Plano Diretor da cidade de Curitiba, e como tal podia ser vista como um símbolo da eficiência tecnocrática dos governos locais em tempos de “milagre brasileiro”. Por outras palavras, a construção da Rodoferroviária não deixava de ser um sintoma possível de um regime de poder de tipo específico, baseado na administração racionalista e no pragmatismo científico dos especialistas. E como afirmou Theodore Roszak, foi justamente em oposição a essa especialização laboral que a contracultura se posicionou, ainda que de modo utópico (ROSZAK, 1972, p. 54). Sendo assim, embora a simples escolha de um novo espaço para a proposta de Frederico Moraes não tenha sido necessariamente uma reação esquemática de um grupo de artistas a uma determinada conjuntura, parece-me no mínimo provável, todavia, que a contraposição entre um triunfo tecnocrático, de um lado, e uma proposta de arte contracultural, de outro, pudesse surgir como uma oportunidade atrativa, para não dizer irrecusável.

A chegada no canteiro de obras e o papel de Frederico Moraes

Era uma tarde agradável de um sábado de primavera em Curitiba, dia 30 de outubro de 1971, logo depois do almoço. A pé ou de carro, cerca de trinta pessoas, entre adultos e crianças, casais e amigos, dirigiram-se para o canteiro de obras da Rodoferroviária, na região central da cidade, a fim de participar do evento de encerramento do III Encontro de Arte Moderna – o tal *Sábado da Criação*, proposto por Frederico Moraes. Como de praxe nos Encontros, a maior parte dos participantes eram os próprios alunos ou egressos dos cursos de artes visuais da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, além de três ou quatro alunos do curso de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná. Inicialmente reunidos em frente ao Museu de Arte Contemporânea, na rua 24 de Maio, alguns dos estudantes aproveitaram o tempo firme para

¹ Uma versão revista desta tese foi publicada como livro: OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Ed. UFPR, 2000.

seguir a pé para a Rodoferroviária em construção, numa caminhada leve, de menos de dois quilômetros. Outros, por sua vez, seguiram caminhos alternativos, mas sempre rumo ao mesmo destino. Nem todos os participantes, todavia, eram necessariamente jovens universitários. Por uma necessidade organizacional, alguns importantes personagens da cena cultural também compareceram ao evento, como Fernando Velloso, artista e diretor do MAC, Ennio Marques Ferreira, crítico de arte e ex-diretor do Departamento de Cultura do Estado do Paraná, Adalice Araújo e Ivens Fontoura, professores da Belas Artes e organizadores dos Encontros, além do próprio Frederico Moraes, evidentemente².

Situado no limite sul do centro de Curitiba, o canteiro de obras da Rodoferroviária era um grande complexo arquitetônico cercado de materiais de construção. Em outubro de 1971, os prédios da Rodoviária e da Ferroviária já estavam de pé, em estágio avançado de execução, embora ainda repletos de rampas, andaimes e edificações provisórias. O cenário era realmente propício à exploração lúdica: um imenso canteiro de obras vazio, mas curiosamente disponível; um mundo de faz-de-conta, uma verdadeira irrealdade cotidiana para estudantes de artes. Como crianças brincando de gente grande, os participantes, evidentemente livres das obrigações do trabalho operário, logo se viram explorando um território de alteridade, por assim dizer. Fora do horário de expediente dos trabalhadores da construção civil, a Rodoferroviária estava praticamente vazia no sábado à tarde. De qualquer modo, apesar do desencontro físico entre artistas e proletários, a fricção de classes era ainda evidente. Assim como um operário no museu, por exemplo, logo descobre um mundo que não é seu, também agora o filho da classe média podia percorrer, no canteiro de obras, um lugar de evidente estranhamento: uma outra dimensão laboral.

Como propositor do evento, Frederico Moraes deu o tom geral das atividades possíveis, mas sem coordenar nenhum gesto ou proposta particular. Não houve, por parte dele, qualquer condução ou expectativa relativas às eventuais ações ou reações de cada participante. A ideia era simplesmente que cada um se abrisse ao campo de experiências propiciadas pelo espaço em obras, para em seguida refletir em grupo sobre os efeitos dessa própria abertura. A crer nas lembranças de alguns participantes, a atuação prática do crítico no *Sábado da Criação* foi,

² Informações disponíveis em: IMAGUIRE JÚNIOR, Key. Entrevista a Artur Freitas, residência do artista, Curitiba, 15 fev. 2013; BINI, Fernando. Entrevista a Artur Freitas, PUC-PR, Curitiba, 05 dez. 2002; DAMO, Elvo Benito. Entrevista a Artur Freitas, Centro de Criatividade da Fundação Cultural de Curitiba, Parque São Lourenço, Curitiba, 14 fev. 2013; além das próprias fotografias do *Sábado da Criação*, analisadas a seguir.

portanto, menos de direção e mais de estímulo e reflexão. Na maior parte dos casos, Frederico limitou-se, de um lado, a instigar e acompanhar as propostas criativas, e de outro, a debater coletivamente sobre os eventuais sentidos das criações. A dinâmica era simples e basicamente dialógica: bastava chamar o Frederico e uma roda de conversas se abria em meio a Rodoferroviária. Cada um era encorajado a partilhar seu próprio processo criativo; e a cada nova conversa, o crítico dedicava-se menos à interpretação de obras acabadas, quando elas haviam, e mais à análise das diferentes subjetividades criadoras.

O corpo é o motor da obra

No início dos anos 1970, o raciocínio de Frederico Moraes sobre as condições da vanguarda brasileira era de uma notável coerência. Esquemáticamente, poderíamos dizer que se a sua premissa era a precariedade, e seu objetivo era a positivação de uma arte pobre, então o seu método era o uso poético do corpo. Na contramão da arte como “cosa mentale”, de viés cerebral e civilizatório, o crítico propunha o aproveitamento estético do mais barato e acessível dos materiais: o próprio corpo, a própria pele, a potência dos músculos e dos gestos. Proclamando um retorno aos ritmos vitais, Frederico opunha-se à manipulação de dispositivos tecnológicos, típica nos países afluentes, para defender, em seu lugar, a arte como “cosa corporale” (MORAI, 1970, p. 58). O subtítulo do seu artigo “Contra a arte afluyente”, aliás, era sintomático e já acusava na origem o eixo do argumento geral: “o corpo é o motor da ‘obra’”. Com a palavra “obra” entre aspas, o trabalho do artista poderia agora avançar para além do reino dos objetos estáticos e finalizados, abrindo-se finalmente para a ação do tempo e das inter-relações humanas. Para Frederico, o modelo dessa postura “ambiental, sensorial e corporal” residia, no caso brasileiro, na trajetória recente de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Nesses dois artistas, resumiu,

a “obra” é frequentemente o corpo [...], melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem na só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo. (MORAIS, 1970, p. 58)

Tendo como referência inicial as manifestações mais corpóreas do neoconcretismo, Frederico valeu-se da oposição assumida do “corpo contra a máquina” para sustentar o caráter

ético de uma arte especificamente de “terceiro mundo”, aí incluídos a “América Latina” em geral, e “países como o nosso” em particular (MORAIS, 1970, p. 59) Contudo, isso não implicava na pura e simples defesa do caráter exclusivamente performático da arte. A questão era um pouco mais generosa e passava pela proposta de ampliação do conceito de “obra” de arte, de modo que fosse possível aceitar, no seu interior, não apenas as obras da “boa forma”, como de praxe, mas também a própria criatividade improvisada e precária do sujeito brasileiro.



Imagem 1.

Diante desse raciocínio, não admira, portanto, que algumas das intervenções presentes no *Sábado da Criação* tenham partido da premissa de que os trabalhos montados não passavam de pretextos mais ou menos literais para experiências corporais. De acordo com Fernando Bini, aliás, Frederico teria inclusive aproveitado sua passagem pelo III Encontro de Arte Moderna para lançar, também em Curitiba, o seu influente texto “O corpo é o motor da ‘obra’”, o que reforçaria esta conexão³. Na (imagem 01), por exemplo, vemos no lado esquerdo ao fundo uma mulher agachada enfileirando pedras sobre o chão. Duas crianças e um homem adulto acompanham de perto a operação, que tem um ar de brincadeira em família. As pedras formam duas linhas paralelas que se encaminham para uma imensa pilha de telhas de amianto. Outras telhas menores foram colocadas sobre a pilha, formando um telhado improvisado, como se o conjunto fosse agora uma espécie de casinha rasteira e longilínea. Próximo das pedras enfileiradas, outras pedras sobrepostas sustentam uma telha atravessada. Uma vez reunidos, os membros da

³ Cf. BINI, Fernando. Os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismos no Paraná. In: *Mostra do acervo os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismo no Paraná*, Curitiba, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 10 nov. 2011 a 25 mar. 2013. Folder de exposição.

família mergulham no mundo do faz-de-conta e reelaboram o signo supremo da segurança familiar, construindo uma casa própria, ainda que efêmera e precária, mas que conta inclusive com uma fachada e um átrio externo. Sustentada por tijolos e duas colunas feitas de canos, uma viga de madeira apóia-se no meio da peça, prensando o “telhado” para baixo, de forma que a casa pareça ainda mais sólida e segura. No lugar do que poderia ser a “porta dos fundos”, uma telha inclinada cobre a passagem, impedindo qualquer outra entrada que não seja a principal, onde a família, aliás, se encontra reunida.



Imagem 2.

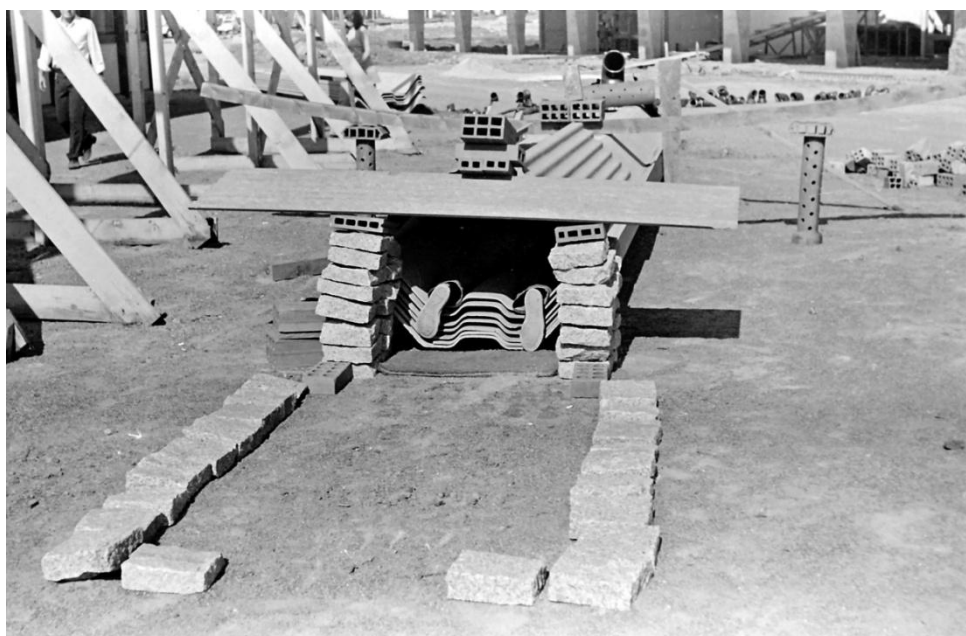


Imagem 3.

Em outras imagens, todavia, vemos que esta operação não se resumiu ao exercício simbólico do ato produtivo. Mais do que a construção de uma casa de mentirinha, o trabalho do grupo se voltou para a criação de um lugar de vivência e convivência. Nas **imagens 02 e 03**, uma mulher se esgueira com esforço não para contemplar a construção, mas para habitá-la de algum modo. Ao fim do processo, a casa, transformada pelo uso, se torna um abrigo. O espaço é diminuto e um pouco claustrofóbico, mas vale a brincadeira. Por meio da exploração real de uma arquitetura quase surreal, o descanso merecido coroa o trabalho, mas também a diversão. Sem a alienação da atividade operária, a família goza, em festa, do seu esforço conjunto. A obra realmente funciona e não se resume a um produto pontual: o corpo, em síntese, é mesmo o motor da obra.

No contexto do *Sábado da Criação*, houve ainda uma outra intervenção que também serviu de pretexto para a gestualidade do corpo. De acordo com Adalice Araújo, a obra, que a primeira vista parece uma instalação feita com materiais precários, intitulava-se *Altar da Paz* e havia sido proposta pelo arquiteto e fotógrafo Key Imaguire (ARAÚJO, 2006, p.130). Realizada no coração do evento, bem na área destinada ao embarque e desembarque do bloco Interestadual da Rodoviária, a proposta consistia a rigor num mero conjunto de tábuas encostadas de diversos modos num amplo andaime de madeira. Tal andaime servia de escora para uma das colunas da Rodoviária, e era o primeiro de muitos outros andaimes que se seguiam ao longo da marquise.



Imagem 4.

Na **imagem 04**, vemos que a obra apresenta uma estrutura bastante simples. No chão, três longas tábuas sobrepostas formam um caminho escalonado, como se fossem degraus. No ápice da escadaria, uma outra tábua, alta e inclinada, encontra-se encostada no andaime ao

fundo. Posta de pé, esta tábua apresenta um recorte retangular exatamente no meio da parte superior. O conjunto todo, aliás, é bastante simétrico e dialoga com o entorno imediato: não apenas o recorte na tábua vertical está centralizado, mas também a própria disposição da tábua e dos degraus ecoa a simetria cruzada do andaime. Em meio à vastidão arquitetônica, uma escadaria centralizada nos leva para um retábulo sem imagens. A liturgia, portanto, pede uma pausa, um momento de reflexão pacifista, que logo se converte em demonstração criativa. Em tempos de guerra fria e contracultura, a paz, convenhamos, é o novo ídolo, e a fantasia estética bem pode ser uma de suas tantas formas de culto. Mais uma vez, em resumo, a construção só pode entrar em ação e adquirir sentido por meio das decisões efetivas de um corpo vivo e atuante.

Segurando-se nas tábuas inclinadas do andaime, o autor da proposta Key Imaguire está de pé sobre o topo do altar. Sua posição é confiante e a simetria de seu corpo mimetiza as vigas cruzadas do andaime. A pose de Cristo crucificado contrasta com o sorriso de seu rosto. Não apenas seu olhar, mas todo seu corpo nos encara abertamente. Como quem partilha a felicidade de uma certeza, Key não se limita a posar para a foto de Adalice Araújo: ele exhibe a alegria de uma resolução positiva, como quem aposta na liberdade do ato criativo. No avesso da pulsão de morte, os gestos da arte, sejam eles institucionalizados ou não, demarcam a possibilidade mesma de uma história da não-violência.



Imagem 5.

Contudo, embora a ação de Key Imaguire também represente, ainda que singelamente, o triunfo de um gesto autoral, é preciso notar que o *Altar da Paz* não se restringiu à formalização de uma ideia individual. Ao contrário: como expressão de um desejo coletivo e geracional, o altar também foi explorado por diversos outros participantes do *Sábado da Criação*. Na **imagem 05**, por exemplo, vemos três moças sorridentes ajoelhadas sobre os degraus do altar levantando simultaneamente os braços em ângulos distintos, num gesto combinado e descontraído. A referência é significativa e evidente: perfiladas de modo que a moça da frente pareça ter seis braços distintos, as garotas evocam os muitos deuses de múltiplos braços do panteão hinduísta. Não se trata, porém, de uma referência erudita baseada no simbolismo complexo dos objetos presentes nas mãos das divindades hindus, tampouco de uma apologia pontualmente

ecumênica. O caso é mais simples e limita-se à atualização de uma imagem religiosa genérica, mas nem por isso isenta de sentidos históricos relativamente precisos. Baseada numa eventual capacidade transgressora presente nos conteúdos espirituais considerados “exóticos”, a voga da religiosidade orientalista foi um dos pilares da contracultura, ainda que via de regra apresentada sob o manto vago do “misticismo”, ali incluídos tanto o zen-budismo de Alan Watts, quanto, justamente, os extravagantes deuses hindus. Seja como for, o fato é que a encenação cômica da aparição de um deus oriental num altar não deixa de ser uma imagem no mínimo reveladora, dada a leveza e a ludicidade da abordagem.

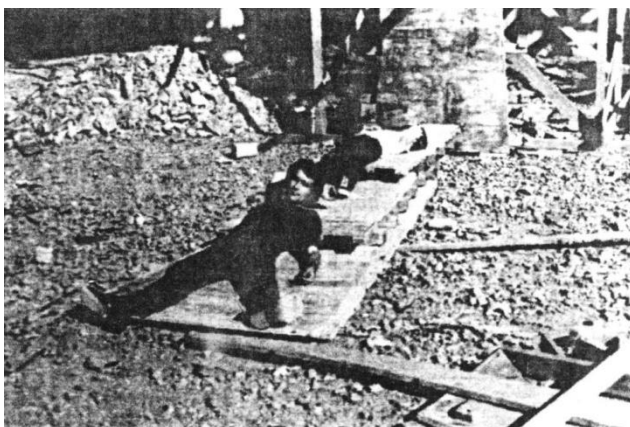


Imagem 6.



Imagem 7.

Em outras ocasiões, o *Altar da Paz* também serviu de pano de fundo para explorações sensíveis mais abertas e por isso mesmo indefinidas. Longe de qualquer simbolismo evidente, as duas pessoas presentes na **imagem 06** simplesmente recostam seus corpos sobre os largos degraus de madeira. Por breves momentos, a escadaria se transforma numa cama ou algo similar, mas o desconforto diante do material exige uma adaptação muscular: mais do que um aparelho de repouso, a estrutura se torna um dispositivo de experimentação do corpo, que agora literalmente deita e rola sobre a estrutura. Noutra situação, vemos o artista e ex-aluno da Belas Artes Fernando Bini de pé sobre os mesmos degraus improvisados [**imagem 07**]. Uma longa tubulação agora aparece encravada no meio da tábua-retábulo. O altar se transfigura e o monumento à paz sugere o corpo de um canhão. Num gesto curioso, Bini pressiona o cano com as duas mãos contra a cabeça. Em si mesma, a peça não diz nada em especial: é o gesto que a torna eloquente. A tubulação é longuíssima e atravessa a estrutura, perdendo-se no meio do andaime até sair da imagem. Nem tanto à paz, nem tanto à guerra: ao invés de um gesto de desafio ou autodestruição, o corpo quer apenas ouvir o que a pura e simples matéria do mundo tem a dizer.

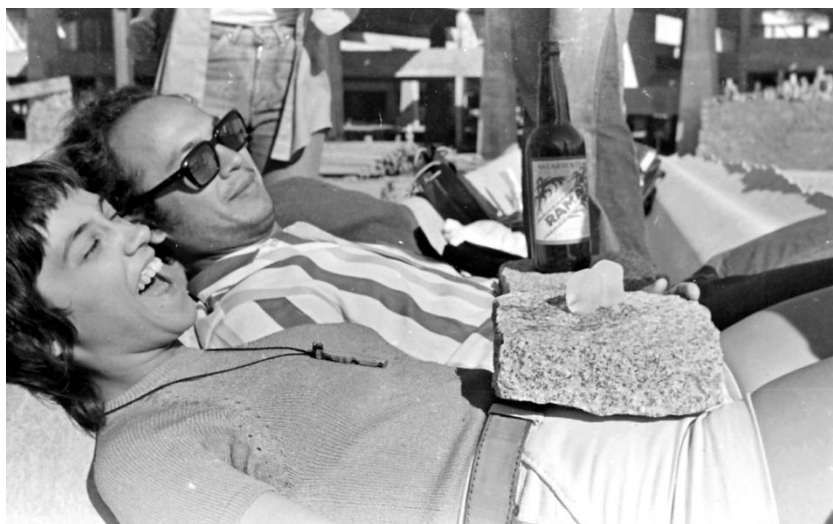


Imagem 8.

Próximo ao *Altar da Paz*, um casal deitado realiza uma ação tão descontraída quanto efêmera [imagem 08]. Com um sorriso no rosto, Key Imaguire concentra-se para equilibrar sobre a barriga uma pedra e uma garrafa de aguardente. A situação é delicadamente instável, pois o equilíbrio depende de uma respiração leve e controlada. Ao seu lado, a artista e aluna da Belas Artes Ana Gonzalez gargalha enquanto dois gelos derretem lentamente sobre outra pedra, que também está em seu colo. Mais uma vez o corpo requer uma atenção pouco habitual: é preciso refrear a gargalhada, sorrir mais com a boca que com o ventre, ou os gelos deslizarão inevitavelmente para fora da pedra. Divertida, a operação é acompanhada de perto por duas outras pessoas que aparecem ao fundo. No geral, a cena tem uma certa graça e indica o tom festivo, mas também experimental do *Sábado da Criação*. A simples presença, aliás, do gelo e da cachaça indica um dos possíveis combustíveis criativos dos participantes do evento. Da maconha à bebida alcoólica, passando pelo LSD e outras drogas, os estados alterados de consciência eram parte ativa da mitologia contracultural, e não deixa de ser significativo que justamente o equilíbrio corporal de alguns desses componentes tenha sido escolhido para a ação. Novamente, se há ali uma “obra”, ainda que entre aspas, o seu motor é sem dúvida a respiração, a pele, o corpo.



Imagem 9.

Em outra fotografia, vemos o filho da crítica de arte Adalice Araújo, Marco Francesco Giannati, então com oito anos de idade, atravessando o canteiro de obras [imagem 09]. Flagrado no meio do passo e absorto em si mesmo, o menino caminha a passos curtos com um dos pés dentro de uma espécie de vasilha; na mão esquerda, segura três bastões de ferro, e na direita, uma tampa redonda. Uma segunda tampa encontra-se amarrada em suas costas, como se fosse um escudo. Armado até os dentes, Marco é um herói a caminho de uma missão desconhecida; ou um bizarro mestre de bateria munido de seus instrumentos de percussão. Num

caso como noutro, a fantasia infantil vincula-se ao princípio de prazer e à realização do desejo, comprovando assim, no contexto do *Sábado da Criação*, que o ato lúdico fragiliza a fronteira, convencionalmente demarcada, entre a compreensível brincadeira das crianças e o inapropriado devaneio dos adultos.



Imagem 10

Na bochecha do menino há uma flor estilizada, desenhada com contornos pretos. Símbolo maior do movimento *hippie*, a flor já havia ultrapassado em fins dos anos 1960 as fronteiras exclusivas do movimento *Power Flower* para se firmar como um emblema universal do pacifismo contracultural. Na **imagem 10**, vemos a mesma flor desenhada em destaque na perna direita de Ana Gonzalez. Aqui como lá, o emblema se inscreve diretamente no corpo dos participantes do *Sábado da Criação*, como se a superfície da pele fosse o lugar mais indicado para expressar uma adesão não apenas epidérmica, mas sobretudo identitária, corpórea, estrutural. Tendo a pele como suporte, o desenho funciona como uma tatuagem efêmera de desejos que, não obstante, se querem permanentes. No caso do menino, porém, a flor é apenas um sinal de alegria que se flagra, ao passo que a flor de Ana, longe de qualquer flagrante, direciona-se pontualmente para o olho da câmera. Neste segundo caso, portanto, se o corpo ainda é, ali, o motor da obra, o fato é que se trata agora de uma obra basicamente fotográfica. Na área esquerda da imagem, por exemplo, as sombras de Ana Gonzalez de pé e do fotógrafo Key Imaguire ajoelhado são parte integrante e ativa do campo imagético. A nitidez das pernas e

do desenho da flor contrasta com a desfocagem do fundo. Tudo, em resumo, do protagonismo da flor à presença fantasmática do fotógrafo na imagem, foi pensado em função de uma certa ordem compositiva.

Em todos os casos vistos até aqui, vemos que os elementos criativos dos participantes do *Sábado da Criação* não se limitaram à pura elaboração dos materiais disponíveis na Rodoferroviária, embora ela tenha existido, evidentemente. Em certas ações, o próprio produto perdia interesse diante da exploração sensível do ambiente. Nessas condições, o corpo ameaçava se tornar mais um campo discursivo em si mesmo do que um componente necessário à produção de obras. Deitando numa casa de faz-de-conta, rolando sobre tábuas, mimetizando deuses hindus, brincando de guerreiro ou equilibrando uma garrafa de cachaça na barriga, o corpo dos participantes do evento esteve mesmo no centro da proposta de Frederico Moraes.



Imagem 11.

Para alguns, aliás, a própria pele surgia como o suporte mais imediato e acessível para a experiência criativa. Na **imagem 11**, por exemplo, vemos que Olney da Silveira Negrão – artista, aluno da Belas Artes e representante do curso de Pintura no Diretório Acadêmico Guido Viaro – não apenas aceitou a capacidade discursiva de seu corpo, como chegou inclusive a oferecer a sua pele para a intervenção alheia. De costas e sem camisa, o artista caminha livremente pelo canteiro de obras, próximo de Fernando Bini e Douglas Mayer, que aparecem ao fundo. Nas costas de Olney, lemos uma série de frases isoladas que variam do humor à consciência existencial. A primeira delas – “Sou da mamãe” – demarca, não sem ironia, o limite real entre os riscos da liberdade contracultural, de um lado, e a confortável proteção da família, de outro. Trata-se, em síntese, de um dilema geracional concreto, que valeria, acredito, tanto para o seu autor, desconhecido mas presente no evento, quanto para o próprio Olney. Logo abaixo, vemos também uma equação de efeito, mas sem dúvida representativa dos desejos de uma época revolucionária, baseada, entre outras coisas, na tentativa de inversão do modo de vida alienado: “Consciência = Vida”. Por último, na base das costas de Olney, é possível ainda ler uma estranha e desavergonhada conclusão: “Não fosse as emorróidas [sic] eu seria * [asterisco]”, ou seja, não fossem os distúrbios externos seria possível ser o que de fato se é – no caso, um corpo, ou mais especificamente, um ânus, simbolizado pelo asterisco.



Imagem 12.



Imagem 13

Sintetizando a convergência entre as premissas do texto “O corpo é o motor da ‘obra’”, de Frederico Morais, e as propostas efêmeras realizadas no *Sábado da Criação* em Curitiba, há ainda uma última ação, desdobrada em duas fotografias, que merece menção [imagens 12 e 13]. Mais uma vez, é o corpo de Ana Gonzalez que se oferece à lente de Key Imaguire. Num gesto posado, a artista puxa sua blusa para baixo, revelando seu corpo nu. Fechado e bastante próximo, o enquadramento demonstra intimidade. Na primeira imagem, vemos o corpo de Ana em close, num recorte que vai dos seios frontais aos pelos pubianos, que se anunciam sob a blusa arriada. Novamente, a pele serve de suporte para algumas inscrições manuais, de cunho informativo: “Sábado da Criação 30/10/71 Rodoferroviária de Curitiba”. Na segunda imagem, por sua vez, a artista aparece de costas, nas mesmas condições de enquadramento e nudez, com a diferença de que agora é a palavra “fim” que surge logo acima de suas nádegas à mostra, como quem finaliza uma narrativa e dá adeus ao espectador, na iminência de ir embora. Ao que parece, a primeira imagem teria sido utilizada como cartaz de divulgação do *Sábado da Criação*, embora nenhum exemplar impresso pareça ter sobrevivido. Seja como for, é inegável que a ação-fotográfica sinaliza, ao fim e ao cabo, o desprendimento estético e o caráter corporal, lúdico e ao mesmo tempo urgente das operações realizadas pelos participantes do evento.

Um ambiente festivo

Embora dominado pela energia criativa dos estudantes de artes, o *Sábado da Criação* foi fruto sobretudo do encontro entre o livre-exercício da fantasia juvenil, derivado da proposta aberta de Frederico Moraes, e as eventuais limitações de um dado contexto moral, de corte mais tradicional. Submetido à presença de crianças, casais e agentes da cultura local, o evento conjugou a vocação libertária da vanguarda contracultural com as disposições estéticas e comportamentais da classe média ilustrada curitibana. O clima misto, no final das contas, propiciou uma certa vibração afetiva, uma comunhão positiva, um sentimento comum de partilha e cumplicidade. Em lugar da raiva civil, propícia em tempos de repressão, uma espécie de reencantamento primário, lúdico e festivo tomou conta dos participantes do evento. Meio *underground*, meio família, o *Sábado da Criação* foi a demonstração bruta e inocente da felicidade infantil, a confirmação da força estética da brincadeira, a prova viva das efêmeras mas necessárias gratuidades coletivas.

No universo das vanguardas contraculturais, esse componente, digamos, romântico de uma arte baseada na experiência e portanto avessa ao comércio de obras-mercadorias acabou reforçando a aparente gratuidade de algumas de suas propostas. Caso exemplar a esse respeito, o *Sábado da Criação* acabou se voltando, entre outras coisas, para uma verdadeira reconfiguração espaço-temporal do estado festivo. Ocorrido num sábado à tarde em pleno ambiente laboral, o evento não apenas subverteu a lógica do trabalho operário, como deu vazão às inevitáveis fantasias do ócio criativo. Distantes dos dispositivos museológicos tradicionais, os participantes preencheram de poesia um espaço prosaico da cidade, fazendo de um canteiro de obras um imenso cenário criativo: um lugar de devaneio, certamente, mas por isso mesmo aberto à forma-festa.

Ao fim da tarde, com a saída de todos, o silêncio substituiria a presença gritante e arruaceira daqueles artistas e alunos de artes, dando fim ao III Encontro de Arte Moderna em Curitiba. Na próxima segunda-feira, com o retorno dos operários às suas funções ordinárias, os últimos vestígios presenciais da “invasão bárbara” seriam definitivamente consumidos. Cada pedra, tijolo ou manilha fora de prumo retornaria ao seu devido lugar, cumprindo novamente o papel que lhe fora reservado pelo projeto urbanístico original. Não fosse a persistência da memória e do desejo, ali incluídos os muitos registros imagéticos do evento, o sonho da cidade

tecnocrática teria simplesmente apagado aquela tarde festiva – e o *Sábado da Criação* não poderia ser visto, ainda hoje, como uma convincente encenação de seu desmanche, ou seja, como o mito de fundação de uma sociedade utópica e ideal.

Referências:

- ARAÚJO, Adalice. Síntese da história da arte no Paraná. In: *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: Edição do Autor, 2006.
- CHAGAS, Tamara. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. Dissertação (Mestrado em Artes), UFES, Vitória, 2012.
- COELHO, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983 [1973].
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982 [1955].
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistências e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência, Depto. de História, Universidade de São Paulo, 2011.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972 [1968].
- SEVCENKO, Nicolau (et alii). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

Fontes selecionadas

- ARAÚJO, Adalice. Participe do III Encontro de Arte Moderna, *Diário do Paraná*, Curitiba, 17 out. 1971.
- _____. Frederico Jayme Nasser, presença marcante no III Encontro de Arte Moderna, *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 out. 1971.
- BINI, Fernando. Entrevista a Artur Freitas, PUC-PR, Curitiba, 05 dez. 2002.
- _____. Os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismos no Paraná. In: *Mostra do acervo os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismos no Paraná*, Curitiba, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 10 nov. 2011 a 25 mar. 2013. Folder de exposição.
- DAMO, Elvo Benito. Entrevista a Artur Freitas, Centro de Criatividade da Fundação Cultural de Curitiba, Parque São Lourenço, Curitiba, 14 fev. 2013.
- IMAGUIRE JÚNIOR, Key. Entrevista a Artur Freitas, residência do artista, Curitiba, 15 fev. 2013.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Vozes*, Rio de Janeiro, n. 01, jan/fev. 1970.
- PROGRAMAÇÃO do III Encontro de Arte Moderna, texto datilog, folha única, s.d. [1971] (disponível do Setor de Pesquisa do MAC-PR).

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em abril de 2014